

creciente interés e investigación, especialmente en el caso de las pinturas de corte alegórico de Miguel March, los bodegones de Tomás Yepes o la abundancia de retrato religioso en el seno de campañas de canonización postridentinas.

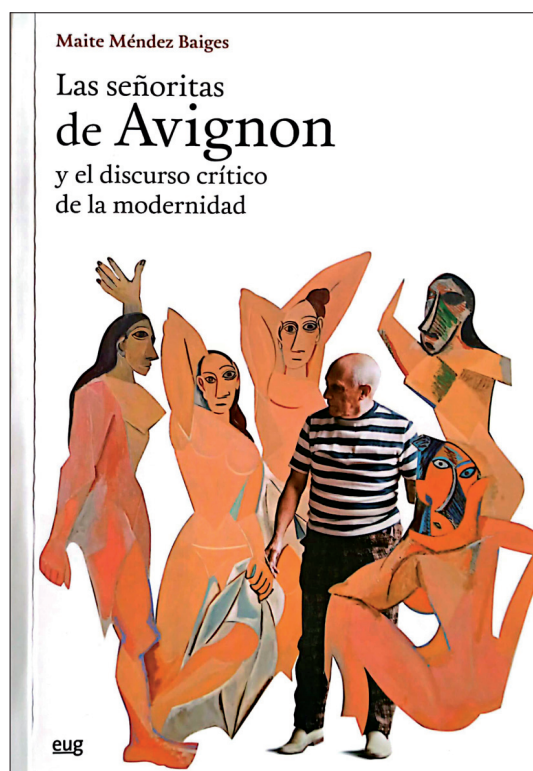
La tercera y última parte de este volumen se aleja del formato monográfico, para convertirse en un catálogo que –desde una posición positivista y precisa– disecciona, clasifica y aclara el panorama general de la pintura valenciana del Barroco. Marco se plantea la división de la cronología propuesta en cuatro grandes etapas, y distribuye en las mismas a los artífices más relevantes de estas décadas. En primer lugar, se explica el estado de la pintura a la muerte de Juan de Juanes, y los cambios que se producen hasta la llegada de ciertas novedades, identificadas con el naturalismo, de la mano del patriarca Ribera y, sobre todo, del obrador de los Ribalta. Una segunda etapa la localiza a la muerte de éste y el establecimiento de Orrente en la ciudad, con un barroco que se gestaría a través de las aportaciones de estos dos pintores, con autores como Espinosa, Bausà, Yepes o Pontons. En tercer lugar identifica una etapa, considerada por la historiografía como decadente hasta el momento, que se abre con los festejos de 1662 y que significaría la llegada de nuevas claves visuales, más dinámicas y escenográficas. La nueva valoración de esta etapa, con autores con proyección internacional gracias a sus visitas a Madrid y Roma, es uno de los puntos fuertes de la obra de Víctor Marco, que se extiende en el análisis de casos tan relevantes como Miguel March, Vicente Salvador Gómez, Gaspar de la Huerta, Juan Conchillos o Vicente Victoria. Por último, el traumático período entre la Guerra de Sucesión y 1737, etiquetado como tardobarroco, se evalúa como un momento final de falta de originalidad y creatividad. A esta amplia tarea clasificadora, se une además una sección dedicada a las biografías de otros pintores, y un catálogo de obras que abarca casi cien páginas, donde se incluyen referencias a obras conservadas y a otras desaparecidas o en paradero desconocido, pero documentadas. La estructura de estudio de estas cuatro etapas es la misma: a la presentación y fundamentación teórica de cada uno de los períodos delimitados, le sigue una relación de biografía, obra y valoración de cada uno de los autores seleccionados, de modo que la mirada investigadora es ahora la que encontrará datos de gran interés en esta última parte.

En conclusión, a unos apartados que explican de manera precisa el estado de la práctica pictórica en la Valencia de la temprana Edad Moderna, sigue un amplísimo catálogo de esta praxis, cuajado de

fechas, datos biográficos, referencias documentales, encargos y localización de obras. Pese a que al lector pueda parecer menos ágil esta segunda parte, se debe poner justamente en valor la tarea quirúrgica y muy generosa de presentar de manera ordenada una serie de datos, en forma de corpus general sobre la pintura valenciana entre 1600 y 1737, que están llamados a convertirse en punto de arranque indispensable para futuras investigaciones y tesis doctorales.

Juan Chiva Beltrán
Universitat de València

MÉNDEZ BAIGES, Maite. *Las señoritas de Avignon y el discurso crítico de la modernidad*. Granada: Universidad de Granada, 2021, 211 págs., ISBN 978-84-338-6749-0.



Maite Méndez Baiges ofrece en *Las señoritas de Avignon y el discurso crítico de la modernidad* una panorámica general sobre los distintos relatos que han configurado la historia del arte moderno desde sus orígenes, de manera paralela a las vanguardias históricas, hasta la actualidad. Y lo hace a partir de los textos generados por una obra de arte en concreto que, como aventura el título, es *Las señoritas de Avignon* (1907) de Pablo Picasso. A través de di-

chos textos la autora repasa los paradigmas de la crítica formalista, la iconológica, la estructuralista y la postestructuralista, la semiótica (todas las derivadas de la *New History of Art*), para finalmente plasmar los debates que, en las últimas décadas, están ocupando la *Global History of Art*, que problematizan los discursos canónicos desde perspectivas feministas y poscoloniales, entre otros. Es relevante que, en sintonía con las epistemologías feministas, la autora pone de relieve las ideologías que subyacen bajo todos esos paradigmas al tiempo que reconoce el posicionamiento situado de su análisis.

El análisis se inicia precisamente con una cuestión de miradas que, de forma sugerente, nos introduce en la obra y en la relevancia que adquirió en la configuración del relato moderno y su posterior cuestionamiento. Esta cuestión de miradas se articula en torno a una fotografía de los miembros del patronato del MoMA de Nueva York ante *Las señoritas de Avignon*. Los hombres que aparecen en la fotografía miran el cuadro, mientras que las mujeres miran hacia otros lugares o son objeto de otras miradas. Es ese juego de miradas el objeto de reflexión a lo largo de los capítulos que configuran el libro.

Tras el capítulo introductorio, en el que se detallan los objetivos y el posicionamiento del libro, el primer capítulo aborda las primeras reacciones –negativas, en su mayoría– que provocó *Las señoritas de Avignon* en los círculos más allegados de Picasso o las confusas declaraciones del propio artista. El segundo capítulo recoge las aproximaciones formalistas, que focalizaron su interés, siguiendo el discurso de Alfred H. Barr para el MoMA, en la autonomía del arte y en las subversiones formales que hacían de la obra de Picasso no solo la iniciadora del cubismo, sino de la modernidad plástica. Tal y como apunta la autora, la crítica formalista obvió el (incómodo) contenido de la obra y limitó la presencia del elemento africano a cuestiones puramente plásticas. En el tercer capítulo, la autora plasma cómo las lecturas desde la iconología pusieron el foco en el contenido de la obra e hicieron tambalear las conclusiones formalistas. Se analiza en profundidad el texto de 1972, “El burdel filosófico” escrito por Leo Steinberg, el cual supuso un punto de inflexión en la recepción de la obra en tanto en cuanto esta era leída como cambio de paradigma en la manera de abordar la sexualidad en el ámbito artístico, una manera que, además, implicaba una nueva forma de interacción con el espectador.

Tras la crucial aportación de Steinberg, una de las vías de análisis –encabezada por William Rubin– fue la psicobiográfica, mientras que otra vía puso el

foco en la cuestión de la recepción (necesariamente plural) de la obra. Ambas vías, tal y como afirma acertadamente Maite Méndez en el cuarto capítulo, eran contradictorias: una potenciaba el mito del genio creador, mientras que la otra atacaba la figura del autor para poner en el centro la posibilidad de otorgar nuevos significados a la obra. Esta segunda vía es abordada en el quinto capítulo, en el que la autora reúne las principales aportaciones que se han realizado desde puntos de vista semióticos, marxistas, feministas o poscoloniales, en el marco de la *New History of Art* y la más reciente *Global History of Art*. En este contexto, la crítica problematizó la obra a partir de la perspectiva de género y la poscolonialista, cuestionando la neutralidad y universalidad de la obra y de su recepción, una recepción que, quedaba demostrado, estaba sometida a la subjetividad y la identidad de la persona que la miraba (sus registros sociales, económicos, políticos, históricos, étnicos, de género, de *habitus*). La autora analiza en profundidad textos feministas de Carol Duncan o de Anna Chave, así como lecturas poscoloniales como la de Simon Gikandi. Todas ellas enfatizan la consideración de “otredad” que para Picasso, y para la modernidad, tenían tanto los cuerpos de las mujeres como los elementos africanos. Las conclusiones, en ambos casos, eran claras: “lo otro” debía tomar la palabra y contar su propio relato en torno a la modernidad.

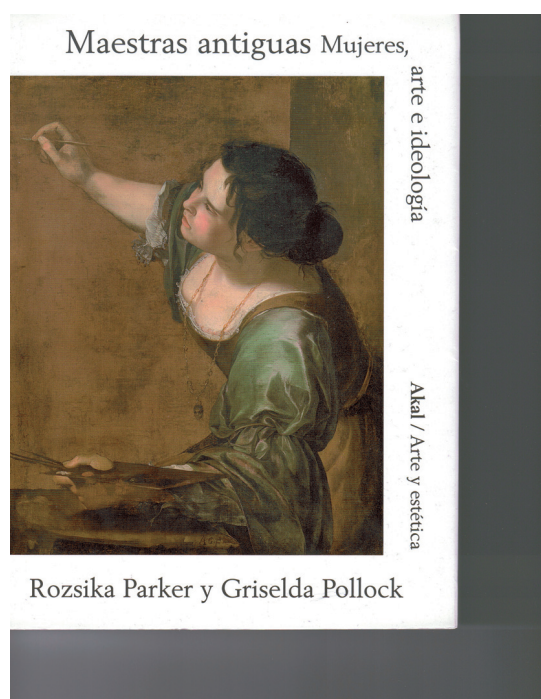
El último capítulo aborda la problemática desde la práctica artística, que ha desarrollado algunos de los aspectos que la crítica había ya apuntado sobre la obra, como la desmitificación del autor de las teorías postestructuralistas en la obra de Mike Bidlo. También artistas como Faith Ringgold conjugaban las lecturas que las teorías feministas y poscolonialistas estaban realizando de la obra de manera paralela. El capítulo muestra, además, que la práctica artística se ha adentrado en revisiones de la obra todavía por explorar en el terreno de la crítica. Es el caso, por ejemplo, de Rafael Agredano o de Derek Boshier, quienes ofrecen miradas *queer* masculinizando los cuerpos de las señoritas de Picasso. En cualquier caso, como afirma la autora, la mayoría de las versiones de la obra abogan por “liberarlas de su condición”, es decir, revisitarlas más allá de las limitaciones de los discursos canónicos de la modernidad y poner en cuestión, en definitiva, “los presupuestos sobre los que se funda la propia modernidad”.

El libro, en definitiva, plasma la multiplicidad y la diversidad de lecturas posibles sobre una misma obra y, por extensión, sobre la modernidad. Con una escritura amena y una estructura coherente, la

autora pone de relieve la imposible universalidad y neutralidad del arte y de la historia del arte. La subjetividad de los relatos histórico-artísticos, lejos de ser castrante o limitadora, se revela enriquecedora. Como afirma y demuestra la autora a lo largo del texto, es posible “elaborar una historia del arte que haga visible, en sus formas narrativas, sus propias prácticas y estrategias” o, lo que es lo mismo, la ideología y los paradigmas bajo los cuales las obras de arte son creadas y observadas.

Clara Solbes Borja
Universitat de València

PARKER, Rosizka; POLLOCK, Griselda. *Maestras antiguas. Mujeres, arte e ideología*. Madrid: Akal, 2021, 208 págs., ISBN: 978-84-460-5031-5.



Nos encontramos ante un texto pionero en la historiografía del arte feminista, cuya notoriedad lo ha convertido en una de las lecturas obligadas del ámbito. Aunque fue publicado por primera vez en 1981, la traducción llega a nuestras manos actualmente, cuarenta años después.

Parker y Pollock nos explican que a lo largo de la historia ha habido mujeres artistas y así lo fueron reflejando las diversas fuentes. Sin embargo, a la hora de construir la moderna Historia del arte se las ha ignorado. La ideología patriarcal y los valores de la disciplina han configurado la estructura del

conocimiento que tenemos hoy día. Entienden las autoras que la Historia del arte necesita una deconstrucción para poder comprender el pasado de las mujeres y el arte, para averiguar cómo trabajaron pese a los obstáculos para acceder a la formación y a la profesión. Nos recuerdan que el pensamiento decimonónico –que hemos heredado hasta la actualidad– concibe que la producción femenina es una categoría aparte.

Las autoras exponen cómo las mujeres son apartadas del acceso a la formación de la pintura del desnudo desde el Renacimiento hasta el siglo XIX. Como consecuencia, no pueden desarrollar el género mejor considerado, la pintura de historia, quedando así excluidas de una posible carrera de éxito. El género de la pintura de flores, cultivado tanto por hombres como por mujeres en Europa, pasó a ser considerado “femenino” por los historiadores del arte, pese a contar con autoras de excepcional calidad. Algunas de ellas llegaron a realizar importantes contribuciones al ámbito de la zoología y botánica. Ocurre algo similar con el arte textil del siglo XX realizado por mujeres, –auténticos documentos sobre la vida y la cultura de su momento–, cuyas autorías fueron muchas veces silenciadas en el momento de ingresar las obras en los museos. Estas evidencias les conducen a afirmar que las mujeres no han residido en un terreno fuera de la historia, sino que han ocupado un lugar diferente desde el que siempre se han expresado.

A lo largo de los siglos XVIII y XIX se acaba de configurar la noción moderna de artista como intelectual separado del artesanado, al que se le atribuye un estatus que conecta con la idea de creador semidivino. En este proceso fue acumulando atributos masculinos. A la vez la noción de mujer artista fue revelando la dificultad de conciliar su vida con su identidad artística. Las autoras analizan este doble proceso a través del estudio de la relación del artista y la sociedad del siglo XVI, de las academias del siglo XVIII y de la imagen del artista reflejado en las novelas y diarios del XIX. Nos demuestran cómo las imágenes del y de la artista no son equivalentes, sino que se construyen en categorías diferentes.

La manera en que las mujeres se han representado como artistas a lo largo de la historia ha fracasado a nivel iconográfico. Tras analizar autorretratos de varias artistas, las autoras demuestran que la iconografía tradicional va, incluso, contra los intereses de las mujeres de representarse a sí mismas. Los autorretratos de mujeres muestran la contradicción vivida por las pintoras, al querer mostrarse a la vez como profesionales y como mujeres. Nos brindan